

Karl Katschthaler

Zum Schweigen bringen

Peter Handkes *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*
im Kontext von Ästhetiken der Abwesenheit

Peter Handkes 1992 bei Suhrkamp erschienener Text *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten*, der auf dem Titelblatt schon den Paratext „Ein Schauspiel“ vor sich herträgt, macht es dem Leser dennoch nicht einfach, ihn in die Kategorie „Theaterstück“ einzuordnen. Eine Zeit lang nach der Uraufführung schien diese Zuordnung noch zweifelsfrei möglich zu sein. Noch 1998 kann Herbert Grieshop ohne jede Einschränkung behaupten: „Dieses Theaterstück besteht nur aus Regieanweisungen.“¹ Genau so scheint es auch Claus Peymann gesehen zu haben, der sich in seiner Inszenierung der Uraufführung bemühte, alles im Text Beschriebene möglichst eins zu eins auf die Bühne zu bringen. Wer diese oder eine mit einem ähnlichen Konzept arbeitende Inszenierung im Theater gesehen hat, für den liegt es tatsächlich nahe, den Text als Regieanweisung zu lesen, weil im Text scheinbar beschrieben wird, was der Leser als Zuschauer auf der Bühne gesehen hat. Es ist, als ob im Text genau diese Aufführung beschrieben würde. Indem Peymann den Text als Regieanweisung und somit als der Aufführung vorgängig betrachtete, verwandelte er den Text für den Zuschauer paradoxerweise in einen der Aufführung nachgängigen. Liest der Leser den Text dann nicht als Regieanweisung, sondern als Beschreibung einer Aufführung, dann entdeckt er, dass dieser Text einen Erzähler hat, und zwar einen Ich-Erzähler. Schon gleich zu Beginn des Textes kristallisiert sich diese Erzählinstanz heraus, indem sie die Beschreibung der Aufführung temporal strukturiert. Offensichtlich werden nicht einfach Regieanweisungen aneinandergereiht, die dann genau in dieser Reihenfolge auszuführen wären. Eine solche scheint noch der erste Satz des Textes zu sein: „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“² Doch schon der zweite Satz beginnt mit der Einleitung: „Es beginnt damit, daß [...]“. Darauf folgen ähnliche sprachliche Mittel in großer Zahl und Dichte: „Indem er“ (DS 7), „Bevor er“ (DS 7), „Als er“ (DS 8), „Während er“ (DS 8), „Und schon sind sie“ (DS 9), um nur einige Formulierungen zu zitieren, die auf den ersten drei Seiten zu finden sind. Zwar erzählt dieser Erzähler grundsätzlich im Präsens, wechselt aber stellenweise

1 Grieshop, Herbert: Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauss. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 159.

2 Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 7. Im Folgenden wird das Stück mit der Sigle DS und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

auch ins Perfekt beziehungsweise ins Präteritum. Diese Tempuswechsel dienen sicherlich einerseits der Beschreibung von Gleichzeitigkeit, wie das auch Petra Meurer für die Verwendung des Perfekts herausstreicht.³ An Stellen wie der folgenden scheint aber in erster Linie Beschleunigung intendiert zu sein:

„Wieder stolziert eine Schönheit über die Szene, gefolgt darauf von einer andern, schnelleren Schritts, die plötzlich losläuft, der vor ihr einen heftigen Schlag auf den Schädel versetzt, und *schon wieder* seitlich in eine Gasse *weggerannt ist*; die erste, sich den Kopf haltend, *ist stehengeblieben*.“
(Hervorhebungen K.K.).

Den Wechsel ins Präteritum interpretiert Meurer als Nachträglichkeit der Beschreibung eines besonderen, sprachlos machenden Erlebnisses.⁴ Wenn es aber nach dem zentralen derartigen Erlebnis im Verlauf des Stückes, dem ekstatischen Moment der Gemeinschaft in den Szenen 14 und 15 heißt: „Dann ging alles schnell: Gleich hinter dem, der zum Abschied noch einmal durch das Savannengras des Feldwegs streifte, wurde dieser bereits aufgerollt [...]“ (DS 57), bevor der Erzähler wieder zum Präsens zurückkehrt, dann hat der Erzähler das von Meurer angesprochene, angeblich sprachlos machende Erlebnis schon vor dem Tempuswechsel eloquent im Präsens beschrieben, sodass es ihm wie auch schon bei der Verwendung des Perfekts – und hier ja auch explizit angezeigt – um die Beschleunigung des Geschehens geht. Nachträglichkeit der Beschreibung ist daher nicht einem außergewöhnlichen Erlebnis vorbehalten, sondern ist konstitutives Merkmal des gesamten Textes, d.h. Nachträglichkeit ist auch dort gegeben, wo der Erzähler Präsens verwendet, um die Distanz zum Beschriebenen zu verringern. Die Nachträglichkeit der Beschreibung gegenüber der Aufführung ist also nicht von den verwendeten Tempora abhängig, sondern deswegen konstitutives Element des Textes, weil die Beschreibung der Aufführung von einem Ich-Erzähler getätigt wird. Dass es sich um einen solchen handelt, das stellt sich in der 10. Szene heraus, wenn es dort heißt: „und eine Schönheit wiederum, welche, zunächst nur von hinten sichtbar, sich plötzlich nach mir! umdreht.“ (DS 33) Dies ist die einzige Stelle im gesamten Text, an der der Erzähler in der ersten Person von sich selbst spricht und sich so als Ich-Erzähler erweist. All seine Wahrnehmungen, Erinnerungen, Beschreibungen stellen sich somit als subjektiv heraus, oder genauer gesagt, personal im Gegensatz zu auktorialen Regieanweisungen.

Da aber dieser Ich-Erzähler nichts über sich und seine Handlungen erzählt, sondern nur eine Theateraufführung beschreibt, wird er nur dadurch charakterisiert, was er wahrnimmt und beschreibt und wie er es wahrnimmt und beschreibt. In seiner Wahrnehmung aber sprechen die Personen auf der Bühne nicht, oder wenn sie sprechen, so bewegen sie

3 Vgl. Meurer, Petra: Theatrale Räume: theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin u.a.: LIT Verlag 2007, S. 180.

4 Vgl. ebd., S. 181.

zwar wie der lautlos sprechende Alte in Szene 16 den Mund, es ist aber nicht zu hören, was sie sagen. Es ist aber nicht so, dass der Zuschauer/Erzähler taub wäre oder gleichsam wie vor dem Fernseher den Ton abgedreht hätte, aber auch nicht so, dass ihn nur interessieren würde, was er sieht, nicht aber, was er hört. Seine Beschreibung der Aufführung beschränkt sich nämlich keineswegs auf das, was er schauend wahrnimmt, sondern ist voll auch von auditiven Wahrnehmungen. Die in der Literatur vorherrschende Lesart, wonach Handkes Stück mit seinen „stummen Szenen“⁵ den Zuschauer zu einer bestimmten Art des Schauens animieren möchte, die charakterisiert wird als „tätiges Zuschauen“⁶, als absichtsloses Schauen im Gegensatz zum wertenden Beobachten⁷ oder als „das nicht von Wissen abgetriebene fragende Zuschauen“⁸, entspricht zwar völlig dem von Petra Meurer identifizierten handkeschen Konzept des „guten Blicks“:

Der fiktive Zuschauer in „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ unterstützt mit seiner Wahrnehmungshaltung das Geschehen auf der Bühne. Den ‚guten Blick‘, wie ich Handkes poetisch-literarisches Wahrnehmungskonzept im Folgenden bezeichne, entwickelte Handke ab den 1990er Jahren vor allem aus seinem Konzept des ‚absichtslosen Blicks‘ in der Tetralogie „Langsame Heimkehr“, und er funktioniert als dialektische Gleichzeitigkeit von distanzierter und empathischer Wahrnehmung.⁹

Dass aber diese Art von Wahrnehmung sich nur auf das Schauen beziehen soll oder dieses vor dem Hören privilegiere, dieser Eindruck ist wohl nicht zuletzt der von Handke in seinen poetologischen Äußerungen selbst benutzten visuellen Metaphorik zu verdanken. In Bezug auf die Wahrnehmung des Zuschauers/Erzählers in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, die zweifellos als Modell für die angestrebte Wahrnehmungsweise des Zuschauers im Theater anzusehen ist, muss diese Privilegierung des Visuellen relativiert werden. So wie nämlich der Zuschauer/Erzähler das Stück beschreibt, ist es keineswegs ein „stummes“ Stück, im Gegenteil, oft ist es nicht einmal ein leises Stück, sondern sogar ein recht lautes. Zunächst ist daher die Frage zu stellen, was denn nun eigentlich alles zu hören ist beziehungsweise was der Erzähler hörend wahrnimmt und beschreibt.

In der Beschreibung des Zuschauers/Erzählers beginnt das Stück tatsächlich stumm, denn wenn auch das Laufen mehrerer Darsteller über die Bühne in der Aufführungssituation sehr wohl mit wahrnehmbaren Geräuschen verbunden ist, so werden diese vom

5 Grieshop 1998, S. 159.

6 Klessinger, Hanna: Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Handke, Müller, Jelinek und Goetz. Berlin / Boston: De Gruyter 2015, S. 205.

7 Vgl. Meurer 2007, S. 174.

8 Lehmann, Hans-Thies: Peter Handkes postdramatische Poetiken. In: Kastberger, Klaus / Pektor, Katharina (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers: Peter Handke und das Theater. Salzburg / Wien: Jung und Jung 2012, S. 67-74, hier S. 73.

9 Meurer 2007, S. 160.

Erzähler nicht wahrgenommen beziehungsweise nicht beschrieben. Auch im weiteren Verlauf der Beschreibung bleiben viele derartige mit Bühnenaktionen verbundene Geräusche unbeachtet. Zunächst scheint dem Erzähler im akustischen Bereich auffallend und erwähnenswert zu sein, was im weitesten Sinn musikalischen Charakter hat. In der zweiten Szene ist es das Taktschlagen eines Darstellers, der dann seine Gangart diesem von ihm selbst vorgegebenen Takt anpasst. Nach der wieder „stummen“ dritten Szene steigert sich dieses Taktschlagen zum Peitschenschlagen des Cowboys „bei jedem dritten Schritt“ (DS 11). Das zweite im weitesten Sinn musikalische Element, das der Erzähler für erwähnenswert hält, ist die Klangqualität, wenn in Szene 15 „ein Glockenläuten“ ertönt, „kaum ahnbar, einmal blechern, einmal volltönend, einmal fern, einmal nah, einmal rein, einmal verzerrt [...]“ (DS 54). Musikalischen Charakter bekommen diese Variationen aber vor allem durch die Reaktion der Darsteller auf der Bühne, die „jetzt lauschen, der eine verzückt, der eine verdrossen, der eine belustigt, der eine gequält.“ (DS 55) Kaum wahrnehmbare Hintergrundklänge werden hier zum Gegenstand der auditiven Aufmerksamkeit der Darsteller, die nicht nur auf diese Klänge horchen, sondern auch emotional auf das Gehörte reagieren. Diese Musikalisierung der Wahrnehmung spiegelt sich am Ende der Szene in den Worten des Erzählers: „Glocke aus, Traum aus. Einer winkt ab, dann noch einer, dann der ganze Chor.“ (DS 54)

Das zum Horchen gesteigerte Hören begegnet aber nicht erst gegen Ende des Schauspiels, sondern schon im Bild des „wie horchenden Blinden“ (DS 15) in Szene 6. Dieser Blinde wird umkreist von einem in einer Zeitung Blätternden. Beim Abgang tastet der Blinde ein Buch ab. Was hier vorgeführt wird, ist also wohl nicht musikalisches Hören, sondern das Horchen zum Zweck der Informationsbeschaffung über das, was in der Umwelt geschieht, was im Fall eines Blinden eben nicht mit dem Auge bewerkstelligt wird, sondern mit Ohr und Tastsinn. So lenkt diese Figur des „wie horchenden Blinden“ die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Ohr als Instrument der Wahrnehmung. Tatsächlich wirkt sich dies auch auf die auditive Wahrnehmung des Zuschauers/Erzählers aus, wenn es in der Folge zu einer auffallenden Zunahme von wahrgenommenen und beschriebenen Geräuschen und Klängen kommt. Man könnte auch sagen, das „stumme“ Stück wird ab nun laut, bis dann die Lautstärke in Szene 8 unerträglich wird: „ein Individuum [...] hält sich die Ohren zu gegen das von links und rechts aufkommende Sirenschalmeien, welches dann auch schon anschwillt zum Alarmjaulen (gleich abgebrochen).“ (DS 23) Dieses Bild des sich die Ohren Zuhaltenden, der sich vor zu lautem Schall zu schützen versucht, ist das genaue Gegenbild zum auf kaum wahrnehmbare, leise Geräusche horchenden Blinden und verweist nicht zuletzt auch darauf, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen der visuellen und der auditiven Wahrnehmung gibt. Wenn man etwas nicht sehen will, kann man sich abwenden oder die Augen schließen, also blind werden. Taub zu werden ist dagegen nicht so leicht zu bewerkstelligen,

da ein sich Abwenden vom kugelförmig sich fortpflanzenden Schall nicht möglich ist und das Zuhalten oder Verstöpseln der Ohren nicht annähernd so effizient die auditive Wahrnehmung ausblendet wie das Schließen der Augen die visuelle. Die Welt ist grundsätzlich hörbar, dies verdeutlichen Wahrnehmung und Beschreibung des Zuschauers/Erzählers, in denen es nur so wimmelt von Klängen verschiedenster Art, angefangen bei scheinbar bedeutungslosen Geräuschen wie etwa dem Quietschen eines Einkaufswagens über verschiedenste Tierlaute bis zu menschlichen Lauten wie Kindergeschrei, Schluchzen, Pfeifen, Klagen, Summen, „Jauchzen und Jubeln ohne Worte“ (DS 57).

In dieser klingenden Welt muss Stille erst hergestellt werden. Darauf verweist schon in Szene 8 nicht nur das zitierte schnelle Abbrechen des Alarmjaulens. Danach nämlich „irrlichert eine junge Frau durch die Szenerie, mit weitoffenen Augen, die Hand auf dem Mund, die sie dann fallen läßt, ein lautloser Schrei, umspielt nun von gleichsam mittäglichen Spatzenlauten und sommerlichem Schwalbengesirr und gleichwelchem Fiedergewieher.“ (DS 23f.) Die Naturlaute werden erst hörbar durch das Verstummen der Frau, deren Schrei nur visuell wahrnehmbar ist. Verbindet man den visuellen und den auditiven Eindruck, so wird hier der menschliche Schrei in einem synästhetischen Effekt zum Vogelgesang.

In der folgenden Szene erklingt dann zum ersten Mal im Stück ein noch öfter wiederkehrender Klang, der nicht identifizierbar ist, aber charakterisiert wird durch zwei Eigenschaften, die in der Musik des 20. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle spielen. Es handelt sich bei dem immer wieder beginnenden „Rauschen“ nämlich um einen verräumlichten Klang, einen Klang also, der nicht feststeht, sondern im Raum umherwandert, und es handelt sich um einen akusmatischen Klang, einen Klang also, dessen Quelle nicht sichtbar ist, wie das etwa bei einem großen Teil der elektronischen Musik der Fall ist. Dieser besondere Klang kehrt auch wieder am Ende von Szene 16, nachdem der schon erwähnte, lautlos sprechende Alte verstummt ist. Dass es sich dabei um einen Klang an der Schwelle zur Musik handelt, dieser Eindruck wird verstärkt dadurch, dass die Szene mit ebenfalls verräumlichten Geräuschen von Feuerwerken, die „zu Akkorden wurden, ausklangen“ (DS 59), schließt. Unmittelbar vor dem lautlosen Sprechen des Alten muss Stille erst wieder hergestellt werden. Dort heißt es zunächst: „Er lächelte plötzlich in den Kreis“ und darauf folgt in der nächsten Zeile wie ein Ausruf allein das Wort: „Stille.“ (DS 56)

Auch wenn hiermit die vom Zuschauer/Erzähler wahrgenommene und beschriebene Klangwelt nicht annähernd umfassend beschrieben ist, so lassen sich an dieser Stelle doch zwei Bezüge zu musikästhetischen Konzeptionen der Abwesenheit des 20. Jahrhunderts herstellen. Die Thematisierung der Wahrnehmung von Klang und Stille, die in Handkes Stück stattfindet, kann bezogen werden auf John Cages Konzeption einer neuen Wahrnehmung von Umweltklängen als Musik, die nach Cages Intention durch

ein absichtsloses Hören ermöglicht werden sollte. Die Parallele zum von Handke angestrebten absichtslosen Schauen, das – so meine oben illustrierte These – eben nicht nur ein Schauen, sondern auch ein Hören ist, reicht weit. Nicht nur das Ziel, beim Publikum eine Wahrnehmungsveränderung zu erreichen, verbindet die beiden miteinander, sondern auch die angewandte Methode. Denn so wie Handke ein einziges, bestimmtes Element der Aufführungssituation des Theaters zum Verstummen bringt, nämlich den Dialog, den hörbar gesprochenen Text, so bringt Cage in seinem berühmten „stummen“ Stück mit dem Titel 4'33'' das Musikinstrument in der Aufführungssituation des Konzerts zum Verstummen. Bei der Uraufführung 1952 in Woodstock stand das Stück inmitten eines Konzerts zeitgenössischer Klaviermusik. Der Pianist David Tudor betrat, nachdem er vorher die serielle erste Klaviersonate von Pierre Boulez gespielt hatte, wieder die Bühne und spielte das dreisätzige Werk von Cage, ohne einen einzigen Ton anzuschlagen. Er las dabei sogar die Partitur und blätterte diese um. Zu hören war also nach Cages Intention keine vom Komponisten geschaffene Musik, sondern stattdessen die Geräusche und Laute im Saal und die von außen in den Saal dringenden Geräusche. Diese sollten vom Publikum als die Musik wahrgenommen und somit ästhetisch aufgewertet werden. Durch das Wegnehmen und somit die Abwesenheit eines Elements der musikalischen Aufführungssituation, durch das Zum-Schweigen-Bringen des Pianisten wird aber zugleich auch das, was von dieser Aufführungssituation übrigbleibt, nämlich das visuell Wahrnehmbare in den Vordergrund gerückt. Statt der Intention Cages entsprechend absichtslos auf die zufällig erklingenden Umweltgeräusche und die selbst und von den anderen Konzertbesuchern hervorgebrachten Geräusche zu lauschen und sie ästhetisch zur Musik aufzuwerten, kann der Zuhörer durch die Abwesenheit des erwarteten musikalischen Klangs auch zum Zuschauer werden, der das Geschehen auf dem Podium wie eine Theateraktion verfolgt. Das Podium des Konzertsaals wird zur Bühne. In diesem Sinn wird auch im Fall von Cages „stummem“ Stück durch das Zum-Schweigen-Bringen des Akteurs auf der Bühne die visuelle Wahrnehmung privilegiert, die Möglichkeit der auditiven Wahrnehmung aber zugleich aufrechterhalten, da es auch im Konzertsaal keine absolute Stille gibt.¹⁰ In ähnlicher Weise ist es auch im Fall von Handkes Stück möglich, dass das Publikum, fasziniert vom visuellen Spektakel, das durch das Zum-Schweigen-Bringen der Schauspieler in den Vordergrund gerückt wird, die Klangwelt des Stückes – anders als der Zuschauer/Erzähler im Text – kaum wahrnimmt. So gesehen ist es wohl auch kein Zufall, dass sowohl im Fall von Handkes Schauspiel als auch im Fall von Cages Musikstück jeweils von einem „stummen“ Stück

10 Vgl. zu Cages 4'33'' und zu der hier angesprochenen Problematik seiner Aufführung und deren Wirkung: Katschthaler, Karl: *Absence, Presence and Potentiality: John Cage's 4'33'' Revisited*. In: Wolf, Werner / Bernhart, Walter (Hg.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Amsterdam: Rodopi 2016 (= *Word and Music Studies* 15), S. 166-179.

gesprochen wird, obwohl keines von beiden tatsächlich „stumm“ ist und es in beiden (auch) um das Hören geht.

Der zweite Bezug von Handkes Stück zu Musikästhetiken der Abwesenheit kann festgemacht werden an der Stummheit des Textes in der Aufführung beziehungsweise genauer gesagt am ungeklärten Status des Textes in Bezug auf die Aufführung. In Claus Peymanns Inszenierung der Uraufführung bestimmte der Text Handkes zwar interpretiert als Regieanweisung das Bühnengeschehen, blieb aber in der Aufführung selbst unhörbar und damit blieben auch all jene Elemente, die nicht als Handlungsanweisungen für die Bühne handhabbar gemacht werden können, unwahrnehmbar. Die Aufführung des Stückes bringt den Erzähler zum Schweigen und lässt ihn verschwinden.

Einen in der gedruckten Form des Stückes zwar anwesenden, in der erklingenden Aufführung aber abwesenden Text gibt es auch im 1979/1980 entstandenen Streichquartett von Luigi Nono mit dem Titel *Fragmente – Stille, An Diotima*. Dort sind in der gedruckten Partitur an bestimmten Stellen zwischen den Stimmen des Streichquartetts Fragmente aus Gedichten von Friedrich Hölderlin zu lesen, welche aber auf ausdrückliche Anweisung des Komponisten in der Aufführung nicht gesungen, rezitiert oder auf irgendeine andere Weise hörbar gemacht werden dürfen. Lesbar sind diese in die Partitur integrierten Texte im Zusammenhang mit der jeweiligen Musik nur für die aufführenden Musiker und für einen die Aufführung in der Partitur verfolgenden Zuhörer. Ganz ähnlich wie in Handkes Stück wird auch hier der Text, der für die Musik sicherlich von Bedeutung ist, sonst würde er ja nicht in der Partitur stehen, in der Aufführung unhörbar.¹¹ Die Frage, in welcher Weise genau er trotz dieser Unhörbarkeit auch in der Aufführung präsent sein soll und kann, lässt sich genauso wenig beantworten wie die Frage nach der Art und Weise, wie der Text von Handkes „metatheatraler Erzählung“¹² *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* eine konkrete Aufführung dieses Schauspiels bestimmen kann und soll.

Dieser Vergleich unterstreicht noch einmal, wie wenig es sich bei Handkes Text um eine Regieanweisung handelt, denn es wird die hochgradige Unbestimmtheit des Textes in Bezug auf seine Aufführung deutlich. Im Fall sowohl der beiden musikalischen Beispiele als auch von Handkes Schauspiel verbindet sich das jeweilige Zum-Schweigen-Bringen eines Elements der Aufführungssituation mit einer performativen Unbestimmtheit des Textes, mit der sich jede Aufführung auseinandersetzen muss.

11 Vgl. zu dieser Problematik auch: Katschthaler, Karl: „...a fortissimo of agitated perception...“ – Stille als Raum des Hörens in Luigi Nonos *Fragmente – Stille, An Diotima*. In: Fülöp, József / Ritz, Szilvia (Hg.): *Inspirationen II: Aufsätze zu Literatur und Kunst*. Budapest: L'Harmattan 2015 (= Károli Könyvek 5), S. 18-27.

12 Klessinger 2015, S. 198.